Música Hodie | ISSN: 2317-6776 DOI: 10.5216/mh.v26.86294

Ensaio

Conrado Silva: a escuta da Música Nova

Conrado Silva: listening to New Music

José Augusto Mannis[1]
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
E-mail: jamannis@unicamp.br

Janete El Haouli
Universidade Estadual de Londrina (Uel), Londrina, PR, Brasil
E-mail: janete.haouli@hotmail.com

Marta de Oliveira Fonterrada
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
E-mail: martafonterrada@gmail.com

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo (USP) – Campus de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP, Brasil
E-mail: rcoelho@usp.br

Anselmo Guerra
Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil
E-mail: anselmo@ufg.br

Ivan Eiji Simurra
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
E-mail: simurra@unicamp.br

Ajítenà Marco Scarassatti
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
E-mail: mscarass@gmail.com

Murilo Alves Pereira
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
E-mail: cirandamundo@gmail.com

1 Todos os autores são integrantes do GESom – Grupo de Estudos do Som e Processos Criativos, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. E-mail: gesom@unicamp.br.

André Domingues
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) – Campus Paulo Freire, Teixeira de Freitas, BA, Brasil
E-mail: andredominguesdossantos@gmail.com

Ana Roseli Paes dos Santos
Universidade Federal do Tocantins (UFT), Arraias/Palmas, TO, Brasil
E-mail: anaropaes@gmail.com

Wilson Rogério dos Santos
Universidade Federal do Tocantins (UFT), Arraias, TO, Brasil
E-mail: rg_santos@mail.uft.edu.br

Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil
E-mail: ms.eliana@usp.br

Tato Taborda
Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil
E-mail: taborda.tato@gmail.com

Ana Lúcia Fontenele
Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil
E-mail: ana.fontenele@ufac.br

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
E-mail: zmekhol@unicamp.br

Resumo: Conrado Silva marcou definitivamente a emergência de domínios do conhecimento que, a partir da metade do século XX, se desenvolveram no Brasil: a música contemporânea, envolvendo práticas experimentais e de música com suporte tecnológico; a acústica arquitetônica, notadamente a acústica de salas; a engenharia de áudio em projetos de sonorização de ambientes; a educação musical, por meio da idealização e implementação de oficinas de música; a promoção cultural, educacional e artística, pelo selo independente Tacape, com linhas editoriais em memória musical e etnografias; a organização colaborativa dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea como espaços de

encontros, intercâmbios, seminários, debates estéticos, oficinas musicais, ateliers de composição e interpretação; e a gestão do Núcleo Música Nova de São Paulo. Este ensaio apresenta algumas de suas contribuições nesses domínios, destacando como Conrado Silva cativou uma nova sensibilidade de escuta e de fazer artístico, uma abertura perceptiva e sintética, que da Música Nova se irradiou para uma multitude de domínios que são destacados numa série de *podcasts* sonoros realizados pelo Grupo de Estudos do Som e Processos Criativos do IdEA/Unicamp com base em documentos do Fundo Conrado Silva do CDMC/CIDDIC/Unicamp, recuperados com recursos oriundos do Programa Santander Universidades.

Palavras-chave: música contemporânea; música latino-americana; oficina de música; memória musical; acústica arquitetônica.

Abstract: Conrado Silva definitively marked the emergence of fields of knowledge that developed in Brazil from the mid-20th century onwards: contemporary music, involving experimental practices and technologically supported music; architectural acoustics, notably room acoustics; audio engineering in sound design projects; music education, through the creation and implementation of music workshops; cultural, educational and artistic promotion, through the independent label Tacape, with editorial lines in musical memory and ethnographies; collaborative organization of the Latin American Contemporary Music Courses as spaces for meetings, exchanges, seminars, aesthetic debates, music workshops, composition and interpretation workshops; management of the *Núcleo Música Nova de São Paulo* (New Music Centre of São Paulo). This essay presents some of his contributions in these areas, highlighting how Conrado Silva captivated a new sensibility of listening and artistic creation, a perceptive and synthetic openness that radiated from Música Nova to a multitude of fields that are highlighted in a series of audio podcasts produced by the Sound and Creative Processes Study Group at IdEA/Unicamp

based on documents from the Conrado Silva Collection at CDMC/ CIDDIC/Unicamp, recovered with funds from the Santander Universities Programme.

Keywords: contemporary music; latin american music; music workshop; musical memory; architectural acoustics.

Submetido em: 22 de maio de 2026
Aceito em: 22 de maio de 2026
Publicado em: junho de 2026

1 Introdução[2]

Este trabalho, que reúne textos e *podcasts* sonoros, é fruto de diversas frentes de pesquisa dedicadas ao estudo da vida e da obra de Conrado Silva, com base no Fundo Conrado Silva do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) / Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) / Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Essa necessidade se explica por sua atuação transdisciplinar, estendida a diversos domínios, como música, artes performáticas, educação e acústica. Trinta pesquisadoras e pesquisadores atuaram de forma complementar, com o objetivo de resgatar e perpetuar a obra dessas pesquisadoras e desses pesquisadores. Por essa razão, este trabalho não poderia ser assinado por uma única pessoa, mas sim pelo conjunto de todas as pessoas integradas a essa missão.

Conrado Silva [de Marco] (Montevidéu, 1940 – São Paulo, 2014) estudou na Alemanha ao longo da década de 1960, aprofundando-se na música eletroacústica. A partir de 1969, passou a viver no Brasil e a atuar como professor na Universidade de Brasília (UnB). Foi um dos criadores e coordenadores dos "Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea", realizados entre 1971 e 1989 em diversos países latino-americanos. Demitido da UnB durante a ditadura militar, passou a organizar cursos em São Paulo e a lecionar na Universidade Estadual Paulista (Unesp), na Faculdade Santa Marcelina e na Escola de Belas Artes de São Paulo. Criou a filial brasileira do Núcleo Música Nova, associado a Coriún Aharonián e Graciela Paraskevaídis, em Montevidéu, e a Travessia Oficina de Música, em São Paulo. Participou da criação da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, da Associação Internacional de Computação e Música e do Comitê de Acústica da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) com aporte em Acústica Arquitetônica.

Conrado Silva faleceu em São Paulo em 2014. O Fundo Conrado Silva, estabelecido no CDMC/CIDDIC/Unicamp, foi doado em vida

2 Produzida por José Augusto Mannis, Janete El Haouli e Marta de Oliveira Fonterrada.

por ele, por intermédio de Janete El Haouli, que o estimulou e promoveu a iniciativa. Foi constituído em 2014, após sua partida. Compreende livros, partituras, CDs, discos de vinil, periódicos, folhetos, fitas de rolo, fitas cassete, fitas DAT, Mini Discs, projetos acústico-arquitetônicos, contratos, fotos e diversos outros documentos: mais de seiscentos itens. Devido à grande quantidade de mídias a serem processadas, neste projeto iniciamos a digitalização e catalogação, que prosseguiremos de maneira sistemática e regular com novos auxílios.

Ouviver as múltiplas vozes de Conrado nos parece ser o fio condutor para entender e compreender o multiartista, compositor, educador, visionário pedagógico, pesquisador, incansável realizador cultural, construtor de caminhos com infinitos atalhos, postura politizada e de resistência às ditaduras latino-americanas. Todas as suas propostas insistiam na autonomia criativa e na busca por uma escuta crítica e questionadora.

Falar de Conrado é sempre falar de múltiplas coisas, sobrepostas e justapostas. Ele sempre foi múltiplo, e múltiplos foram seus pensamentos, gestos e ações. Nada terminava ali, sempre havia um depois, um rebote, uma resposta, uma reação a aguardar. Era fluxo e refluxo. Razão e emoção. Corpo e espírito. Quando abordamos Música Nova em Conrado, não é só de música experimental contemporânea que estamos falando. É, na verdade, uma nova maneira de fruir, fazer e veicular música. E mais que isso: uma maneira nova de ouvir, de perceber o que está ao nosso redor. De sentir o mundo. E representar, em arte, a projeção de um imaginário interno. Música Nova, portanto, é sair do lugar comum da escuta acomodada para uma escuta presente integrada ao ser, ao existir. A escuta de quem de fato percebe e ausculta o que está ouvindo e que se renova sempre por não antecipar uma escuta esperada, mas por descobrir a cada vez uma porta para o inaudito. A Música Nova como uma nova vivência. Viver (a música) de modo aberto e criativo.

Nos percursos a seguir, e nas escutas que daqui resultarão, perceberemos que o uso da voz em suas obras não aprisiona os

sons de maneira hierarquizante. É necessário que a escuta atenda às especificidades, à materialidade de vozes que emanam de corpos vivos, como em *Equus*, não extraindo somente significação verbal e inteligível, mas atenta ao "*continuum*" de matizes sonoras. O contato com o outro se dá de maneira aberta, individualizada e quase inconsciente. Trata-se de uma escuta que nada exclui porque tudo o que o interlocutor emite diz respeito ao seu corpo, seu estado de espírito, seus desejos. Escutamos essas vozes como as nossas próprias vozes, carregadas de uma expressividade e uma proibição, a proibição transgredida do ruidoso, do ruinoso à comunicação e a uma estética do tacitamente aceito. Conrado tem uma visão cíclica do tempo. A multidimensionalidade do tempo, assim como as repetidas referências à passagem do tempo são constantes em seu trabalho e em suas obras.

2 Um olhar pessoal sobre Conrado Silva: a acústica como referência[3]

Conrado Silva tinha diversas características do que se costuma chamar de "Homem da Renascença", ou seja, uma pessoa com um amplo espectro de interesses e múltiplas competências. Outros colegas poderão contribuir para este ensaio lembrando de Conrado como compositor, professor, ativista cultural e outras tantas áreas em que ele atuou, sempre com impecável eficiência. Entretanto, em uma delas, tive uma perspectiva que outros podem não ter tido: a de Conrado Silva, o engenheiro acústico.

Poderia parecer que esta teria sido uma área de atuação secundária na vida profissional de Conrado, um trabalho paralelo no qual ele se envolvia tão somente por ganhos financeiros. Minha percepção é diferente. Desde que o conheci, identifiquei que, para ele, a Acústica era a matriz de seus conhecimentos e, com base nela, as demais áreas de interesse se desdobravam, inclusive a Música. Devemos lembrar que, para aquela geração, a polivalência de competências era comum. Eram pouquíssimos os

3 Produzido por Rodolfo Coelho de Souza.

cursos universitários de música e, de fato, nenhum de meus professores de música teve graduação superior na área. Conrado, com quem estudei música eletroacústica, foi um desses casos, pois havia cursado engenharia acústica na Universidade Técnica de Berlim, de 1962 a 1964.

Gilberto Mendes gostava de contar a história de como Conrado acabou por vir parar no Brasil. Alguns anos após o término de seus estudos na Alemanha, Conrado veio participar do Festival Música Nova de Santos. Nessa mesma época estava em formação o Departamento de Música da Universidade de Brasília, e uma comissão encarregada dessa tarefa foi a Santos convidar Gilberto Mendes para fazer parte do corpo docente. No dia da visita, Gilberto decepcionou a comitiva ao declarar-se desinteressado pela proposta, justificando que tinha um cargo estável como tesoureiro da Caixa Econômica Federal e que não queria se mudar de Santos. Por acaso, Gilberto estava hospedando Conrado e sugeriu à comissão que aproveitasse a oportunidade para conversar com ele. Foi assim que Conrado acabou fazendo parte da geração de professores que montou o Departamento de Música da UnB, no qual atuou como professor de Acústica Musical e de Música Contemporânea. Todavia, em 1973, ocasião em que Conrado era chefe do departamento, houve a demissão em massa dos professores da música, por motivos políticos. Foi necessária a anistia de 1992 para que ele fosse reintegrado ao quadro de professores da UnB.

Esse relato me sugere dar um salto no tempo e lembrar que, em 2009, participei da banca de doutoramento de Conrado na UnB. Esse doutorado foi exigido para que ele pudesse se aposentar oficialmente no cargo de professor associado, que já ocupava em progressão por tempo de serviço. Fui convidado para a banca porque me formei em engenharia civil na Universidade de São Paulo (USP) e conhecia bem a carreira do Conrado como engenheiro acústico. A tese de doutorado de Conrado não foi em música, mas em acústica arquitetônica, e foi defendida no

Departamento de Arquitetura da UnB. Seu título é *Análise acústica de auditórios musicais depois de construídos* (Silva, 2009). Não é um memorial dos projetos de acústica que Conrado elaborou ao longo de sua carreira, mas sim uma reflexão sobre o resultado acústico de obras executadas não só por ele, mas também por outros profissionais. Creio que a escolha da área e do tópico do doutorado atesta, do meu ponto de vista, que a acústica ocupou posição central entre os interesses de Conrado.

Após a demissão na UnB, em 1973, Conrado se mudou para São Paulo, onde abriu um escritório de consultoria em acústica. Todavia, esse escritório também abrigava as atividades de Conrado na área de música eletroacústica, pois, no mesmo espaço, funcionou, de 1976 a 1979, um curso livre chamado Travessia Oficina de Música, que também dava suporte às atividades do Núcleo Música Nova e aos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea. Foi nesse espaço que vim a ser aluno de Conrado em Música Eletroacústica e realizei ali, em 1977, com os recursos de um pequeno estúdio analógico, no qual as estrelas eram um sintetizador portátil EMS e um gravador estéreo Revox, a peça "Durações para conjunto de cinco músicos e fita magnética", atendendo a uma encomenda da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Mas não foi só em música que trabalhei com o Conrado. Eu comandava um escritório de engenharia estrutural que prestava serviços a diversas indústrias, muitas delas de capital alemão. Então, sempre que surgia um problema que envolvesse conforto e segurança acústica, questões de vibração e afins, eu buscava a parceria do Conrado para prestar assessoria. Lembro, por exemplo, do projeto de uma instalação na fábrica da BASF em Guaratinguetá, destinada a abrigar um moinho de bolas. Tratava-se de um equipamento semelhante a uma gigantesca batedeira, repleta de bolas de aço que esmagavam pedras calcárias para produzir o pó de carbonato usado como matéria-prima na

fabricação de tintas. O problema é que essa máquina é capaz de produzir barulho e vibração em volume insuportável para os operários, além de incomodar os edifícios vizinhos. Era um problema complexo, que exigia confiança na competência do projetista. A fluência de Conrado em alemão e sua formação em acústica em Berlim foram decisivas para a contratação do projeto por parte nossa. Após muitos cálculos, simulações e avaliações de alternativas, projetamos uma fundação especial capaz de isolar a vibração que se transmitia pelo solo e fazer um tratamento isolante para o recinto da fábrica, o que resultou em completo sucesso quando o sistema foi colocado em funcionamento.

Vou me abster de relatar outros projetos em que colaboramos, pois seria redundante. Devo, porém, registrar um ponto que pode passar despercebido ao leigo. Por que, no título de sua tese de doutorado, Conrado se refere aos teatros de música como auditórios? Creio que isso é resultado da convivência de Conrado com Oscar Niemeyer, especialmente nos projetos do Teatro Nacional de Brasília e do Memorial da América Latina, em São Paulo. Para Niemeyer, a ideia de teatros tradicionais, como os destinados a óperas e concertos na tradição europeia, devia ser substituída pelo conceito de auditórios multifuncionais. Isso criava um pesadelo para o projetista de acústica, pois Niemeyer defendia minimizar a reverberação natural, revestindo as paredes com carpete e substituindo a projeção sonora natural por equipamentos de amplificação. Mas Conrado era flexível e sabia trabalhar em equipe; por isso, não contestou a proposta de Niemeyer em nenhuma dessas obras. Ao contrário, defendeu resolver o problema proposto pelo arquiteto da melhor maneira possível. Aliás, uma parte relevante da sua tese de doutorado tratou dessa postura.

Na área da música, realizei muitos trabalhos em conjunto com Conrado. Estivemos juntos na fundação da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME), em 1994, e depois participamos do primeiro CD lançado em 1996, no qual Conrado incluiu a obra

acusmática Natal del-Rey. Quem tiver interesse em mais detalhes sobre esses dois projetos, recomendo a leitura do artigo que escrevi sobre eles (Souza, 2014).

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 1 | Um olhar pessoal sobre Conrado Silva: a acústica como referência
https://youtu.be/cki6-C61yNM?si=-rqS-hQk1iNE70J6

3 Conrado Silva: mestre, pesquisador e construtor de caminhos[4]

Minha convivência com Conrado Silva foi uma das experiências mais marcantes da minha formação acadêmica e artística. Encontrei nele não apenas um mestre de música e tecnologia, mas também um verdadeiro pensador da cultura, cuja visão ultrapassava as fronteiras entre arte e ciência. Sua presença foi decisiva na consolidação da música eletroacústica no Brasil e na América Latina, unindo, com rara lucidez, a pesquisa técnica, o compromisso pedagógico e o ideal de integração cultural continental (Guerra, 2014a). Conrado via a tecnologia não como um fim em si, mas como uma extensão do gesto criador e do pensamento musical. Sua visão integradora refletia-se tanto na música quanto na pedagogia: insistia na autonomia criativa e no desenvolvimento de uma escuta crítica capaz de questionar os paradigmas científicos dominantes. Sua filosofia convergia com o espírito dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, criados por Coriún Aharonián entre 1971 e 1989, que promoveram uma postura politizada e de resistência às ditaduras latino-americanas (Aharonián, 1992; Cáceres, 1989).

4 4 Produzido por Anselmo Guerra.

Em 1969, criou o primeiro estúdio de música eletroacústica da Universidade de Brasília (UnB), inaugurando uma trajetória que se expandiria com a criação de novos laboratórios na Unesp (1978) e na Faculdade Santa Marcelina (1985). Sua atuação consolidou-se em torno da ideia de que a pesquisa sonora deve integrar técnica, ciência e poética – uma perspectiva que antecipava discussões contemporâneas sobre arte e tecnologia (Silva, 1985).

Tive o privilégio de ser seu aluno no Instituto de Artes da Unesp, onde suas aulas se transformavam em espaços de reflexão e experimentação. Em seu estúdio, na Rua Doutor Veiga Filho, em Higienópolis, o ambiente era uma fusão de laboratório e ateliê – um ponto de encontro entre jovens compositores fascinados pela nova escuta eletroacústica e pela possibilidade de construir o som como matéria viva. Foi nesse contexto que nasceu a versão brasileira do Núcleo Música Nova (NMN), grupo que Conrado liderava com entusiasmo e generosidade intelectual (Guerra, 2014b).

A convivência com Conrado Silva manteve-se ininterrupta, embora marcada por fases distintas. Como já mencionado, a primeira delas ocorreu durante o período em que fui seu aluno no Instituto de Artes da Unesp, quando suas aulas despertaram em mim o interesse pela escuta analítica e pelos processos criativos da música eletroacústica.

A influência de Conrado Silva em minha trajetória é profunda e contínua. Ele mostrou que a música eletroacústica não é apenas um território de inovação tecnológica, mas também um espaço de pensamento, um campo onde arte, ciência e filosofia se entrelaçam. Sua generosidade intelectual e sua escuta atenta continuam a orientar minha prática docente e composicional. Mais do que obras, Conrado deixou pessoas. Sua força residia em inspirar, conectar e fazer da curiosidade científica uma extensão da sensibilidade artística. O que aprendi com ele permanece vivo – não só como lembrança, mas como impulso: um modo de pensar o som e o mundo.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 2 | Mestre, pesquisador e construtor de caminhos
https://youtu.be/42CQIxXJaKE?si=3cmMWibMhlubhewA

4 Conrado Silva: arte, ciência e resistência[5]

Imagine uma pessoa que não apenas compõe músicas, mas também projeta a sala de concertos, calculando o impacto de cada nota, de cada som. Este é Conrado Silva de Marco (1940-2014), um uruguaio radicado no Brasil que refletiu profundamente sobre o que significa ser um compositor nos séculos XX e XXI. Ele não era apenas um artista; era um engenheiro acústico, um professor radical e um ativista cultural que usou a tecnologia de ponta como arma de resistência. Se hoje falamos em música eletroacústica e arte digital na América Latina, a fundação desse campo deve muito à sua mente rigorosa e criativa, para além, é claro, de seu espírito generoso.

Conrado Silva era, no final das contas, produto de uma "síntese rara", se assim podemos dizer. Formado na Europa, "bebeu" diretamente das fontes mais radicais da vanguarda, tendo acompanhado cursos ministrados por Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e John Cage. Mas, ao contrário de muitos de seus pares, Conrado Silva entrelaçou o rigor estético da composição com sua sensibilidade artística e seu espírito humanístico.

Para Conrado Silva, a música precisava de uma nova "ordem racional" após o colapso da tonalidade e o radicalismo estruturalista; sua concepção musical estendia a organização não só às alturas, mas a todos os parâmetros do som – durações, intensidades, e timbres – e todos os seus aspectos e naturezas: paisagens sonoras, gravações de campo, registros etnográficos, experimentações acústicas, eletroacústicas e computacionais.

5 Produzido por Ivan Eiji Simurra.

Não se tratava de uma frieza técnica, mas sim de uma busca por uma "nova gramática sonora", em que a precisão científica se tornava a base inabalável da inovação. Ele estava à frente do seu tempo, chegando a usar os "enormes e custosos computadores" da época, já em 1964, para gerar partituras aleatórias para sua obra *Música para diez radios portátiles*. Essa dupla formação fez dele um "arquiteto" da música eletroacústica, pois compreendia a matéria-prima, ou seja, o som físico, em seu nível mais profundo.

No entanto, a importância de Conrado Silva vai além de suas próprias composições; reside na infraestrutura intelectual e política que estabeleceu ao longo de sua vida. Em 1966, ele participou da fundação do Núcleo Música Nova de Montevidéu. E foi no Brasil, onde ele se radicou em 1969, na Universidade de Brasília (UnB), que seu papel e sua contribuição se tornaram vitais. Mesmo após ser destituído de suas atividades durante a ditadura militar em 1976, ele manteve o ativismo, colaborando para a criação do Núcleo Música Nova de São Paulo na década de 1980. Tal movimento deveu-se, em parte, às suas necessidades artísticas e pedagógicas após deixar Brasília. As propostas do Núcleo incluíam o estudo e a interpretação de peças contemporâneas, a formação de novos compositores, a prática da improvisação, o uso de instrumentos eletrônicos ao lado dos tradicionais, acústicos, a interação da música com outras expressões artísticas, a performance.

Estavam no Núcleo Música Nova de São Paulo a cantora Anna Maria Kieffer, colaboradora de longa data de Conrado, as pianistas Beatriz Balzi e Beatriz Román, os compositores Álvaro Guimarães e Luís de Bragança, a artista multimídia Beth Bento, Wilson Sukorski e José Augusto Mannis. Também passaram pelo grupo o flautista e compositor Gil Jardim e o violonista Edelton Gloeden.

Conrado Silva utilizou a tecnologia para articular um projeto de integração, provando que a música experimental na América Latina era tudo, menos uma arte "importada" e elitista, de produção onerosa, como criticavam seus detratores. Nesse sentido, sua

visão ia além da tecnologia em si: para ele, computadores e sintetizadores deviam ser instrumentos acessíveis, ao alcance de todos, promovendo uma criação musical democrática e inclusiva.

Paralelamente ao Núcleo Música Nova, Conrado fundou e dirigiu a *Travessia Oficina de Música* (São Paulo, 1986-1989), na Rua Alagoas, e, depois, juntamente com o compositor e empreendedor Jorge Pulsen, a escola livre *Synthesis Música Eletrônica* (São Paulo, 1985-1989), na Rua Veiga Filho, voltada ao ensino de música eletrônica e eletroacústica.

A *Synthesis Música Eletrônica* formou toda uma geração de jovens que se tornaram importantes para a música contemporânea brasileira, incluindo Wilson Sukorski, Fernando Iazzetta, Ruggiero Ruschioni e Vanderlei Lucentini. A *Synthesis* também foi pioneira no ensino da tecnologia MIDI no Brasil, especialmente para compositores de música popular, tendo entre seus alunos Pepeu Gomes, guitarrista dos *Novos Baianos*. Uma das realizações mais emblemáticas do Núcleo Música Nova foi a execução, na 18ª Bienal Internacional de São Paulo (1985), da obra *Grande Círculo Mágico Ritual*, composta por Conrado para vinte sintetizadores, com a colaboração de alunos e ex-alunos da *Synthesis*.

É nesse contexto que a relevância de Conrado Silva no âmbito da música eletroacústica experimental transcende a sua própria atuação no Núcleo Música Nova. Para além desse movimento, Conrado foi um dos primeiros a promover sistematicamente a música eletroacústica em eventos musicais e a coordenar importantes atividades no campo da acústica e da produção fonográfica. Sua trajetória acompanhou a evolução tecnológica, dos rolos de fita analógicos à música digital, do sintetizador ao computador, da composição solo à criação compartilhada, do teatro musical à performance.

Diante dessa perspectiva, o lado humano de Conrado Silva é frequentemente lembrado por seus alunos. Ele era descrito como “um grande professor, muito paciente, gentil e cativante”. Essa gentileza não significava conformismo. Pelo contrário, sua pedagogia era progressista.

Conrado Silva dedicou sua vida a "quebrar dogmas". Ele defendia uma música livre da indústria que visava apenas ao lucro e, por isso, instigava as escolas a reformar o ensino, preparando jovens críticos para o futuro incerto das artes.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 3 | Arte, ciência e resistência
https://youtu.be/g7dPSlbXmcA?si=FItAmnEN4V8Bwhza

5 Conrado Silva e as oficinas de música no Brasil[6]

A trajetória de Conrado Silva no cenário musical brasileiro vai além de sua notável atuação como compositor, engenheiro acústico e professor. Ele foi um visionário pedagógico e incansável realizador cultural. Sua atuação, principalmente a partir da segunda metade do século XX, confrontou um período da história brasileira em que o ensino musical estava bastante centralizado nas capitais e reproduzia modelos europeus formais. Conrado reconheceu a necessidade urgente de descentralização e democratização, e foi com base nessa visão que integrou e colaborou na organização de um projeto que compõe seu legado no campo da educação musical: as Oficinas de Música no Brasil. A proposta pedagógica integrava, em sua metodologia, a música contemporânea erudita, tendo como base a ação direta do aluno, numa abordagem exploratória e criativa, prévia ao estudo da música tradicional.

O propósito inicial das oficinas não era formar músicos profissionais, mas auxiliar no desenvolvimento da sensibilidade dos jovens em relação ao seu entorno. Para tanto, buscava-se trabalhar diretamente com a matéria sonora, não separando o som musical do ruído ou do som gerado com base em fontes sonoras distintas dos instrumentos musicais, ou ainda, pela utilização não convencional desses instrumentos. A manipulação desses objetos leva,

6 Produzido por Ajítenà Marco Scarassatti, Murilo Alves Pereira e Marta de Oliveira Fonterrada.

nas palavras do próprio Conrado Silva, "ao desenvolvimento da capacidade criativa existente em todos nós, e assim ao autoconhecimento e à sua realização pessoal" (Silva, 1983, p. 12).

Numa perspectiva do fazer criativo, as Oficinas de Música configuram a composição não como um ato isolado de escrita, mas como um processo coletivo de escuta e invenção. "O aluno é incentivado a exercer o compositor gênio que imagina coisas que ninguém imagina, assim como o intérprete virtuoso que está encarregado de interpretar da melhor forma possível o que um compositor genial criou" (Silva, 1983, p. 12). Nesse contexto, o professor de composição deixa o lugar de mestre para se tornar um mediador de processos criativos, alguém que provoca o pensamento sonoro e conduz o grupo à descoberta de novos modos de produzir e organizar o som, com base nos projetos que emergem do próprio coletivo. Essa concepção rompe com a hierarquia entre teoria e prática ao propor uma pedagogia da invenção, na qual a criação se torna um aprendizado coletivo. Sua inovação reside em deslocar o eixo do ensino musical da transmissão para a experimentação: o conhecimento construído com base no coletivo e na relação com o som, e não nas notas musicais.

O formato de oficina surgiu em iniciativas isoladas em alguns lugares do mundo, característica de um pensamento que teve início a partir da Segunda Guerra Mundial, quando o ruído ganhou espaço nas composições musicais. Logo despontaram iniciativas de pedagogos que também eram compositores, cada um à sua maneira, incorporando novos elementos ao ato de compor e desenvolvendo a criatividade do aluno. Foi assim na Grã-Bretanha, com Brian Dennis no "*Experimental music in schools*"; Murray Schafer, no Canadá, com base em escutas cotidianas; e na América Latina, com as experiências de O. Bazán, na Argentina, e J. Orellana, na Guatemala, que, junto aos alunos, fazia pesquisa com instrumentos dos povos nativos.

No Brasil, as oficinas foram desenvolvidas a partir de 1968 de forma independente na UnB, por iniciativa de Emílio Terraza e Nikolau Kokron, aos quais Conrado Silva se juntou um ano mais

tarde. Dentro da metodologia então estabelecida da Oficina Básica de Música (OBM), espécie de embrião das Oficinas de Música no Brasil, eram trabalhados conceitos como: sensibilização para a realidade sonora circundante; inventário de instrumentos possíveis, convencionais ou não; exercícios de comunicação (jogos e improvisações); estruturação de materiais e parâmetros sonoros; notação; gravações e reproduções, técnicas eletroacústicas e ampliação para outras áreas da arte, com a realização de uma "obra musical", que integrava um aspecto visual, transformando-se num fato teatral, a ser realizado por músicos e não com atores. Em São Paulo, Conrado Silva desenvolveu oficinas em cursos isolados, atuando no Instituto de Artes da Unesp, na Faculdade de Artes Santa Marcelina e na Travessia Oficina de Música (Souza, 2014).

As Oficinas afirmavam uma perspectiva radicalmente latino-americana de criação e ensino, ao recusar os modelos coloniais de formação musical – centrados na reprodução de repertórios europeus e na autoridade da partitura. As práticas coletivas, a escuta e os modos de se instigar a inventividade acabaram por se constituir como uma pedagogia que deslocava o centro do saber musical: não mais o conservatório como espaço de legitimação, mas a oficina como lugar de experimentação e encontro. Ao valorizar a improvisação, a utilização de objetos, a invenção de novos instrumentos, o ruído e o diálogo entre saberes trazidos pelos participantes, as Oficinas de Música anteciparam os debates que hoje se reconhecem como decoloniais, propondo uma educação musical que não apenas questiona hierarquias estéticas, mas também reconfigura as relações de poder no ato de ensinar e de compor.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 4 | Conrado Silva e as Oficinas de Música no Brasil
https://youtu.be/rA07oXKTZVE?si=s7wzGMI728DjAeaY

6 Cantos de resistência[7]

Ao contrário de tantos amigos e parceiros vinculados a Conrado Silva no fluxo da sua vasta produção, eu me aproximei em ensolaradas viagens de férias, mergulhando em Ilhabela junto ao amigo Maurício, que nos apresentou. Eu era adolescente, atrevido e curioso, metido a ler Nietzsche e a tocar guitarra. Conrado, no auge dos seus cinquenta anos e já consagrado como compositor e engenheiro acústico, se divertia com o tipo. Entre trocas de ironias, anarquismos e saídas ao mar, começou a me apresentar uma dimensão fundamental da sua arte: a educativa. Não se tratava de uma introdução leve ou lúdica, pois nossa estranha amizade dispensava a complacência: era um debate contundente que exigia tomadas de posição. Na mesma hora, de preferência.

Adolescentemente, eu me emaranhava nas tramas de Conrado, mas não dava o braço a torcer. De um lado, ele delineava para mim uma síntese do progresso da música de vanguarda ocidental, partindo da exaustão do tonalismo em Richard Wagner, passando por atonalismo, dodecafonismo, serialismo para, enfim, expor longamente o acaso proposto por John Cage e seus desdobramentos eletroacústicos. “Música para ouvir com a cabeça”, dizia ele. De outro lado, problematizava os vícios da Música Popular – a degenerada “mesomúsica” de Carlos Vegas –, como a reiteração de formas e o culto à subjetividade romântica dos artistas. No centro dessa crítica, estava a condução da indústria cultural, instrumento do empobrecimento massivo da audição, tão rentável financeiramente quanto danoso politicamente (sua referência no tema bem poderia ter sido Theodor Adorno, não tivesse ele confessado anos mais tarde, ao me presentear com um volume da *Filosofia da nova música* (Adorno, 2002), que nunca teve paciência para lê-lo por inteiro).

Havia também, é claro, uma permeabilidade na escuta de Conrado a que eu me agarrava, fosse nas memórias afetivas da milonga e do tango rioplatenses ou no respeito ao vanguardismo

7 Produzido por André Domingues.

tropicalista. Eram fissuras no domínio técnico da produção massiva como a que, em sentido mais radical, sonhou fazer com o selo Tacape. Somente depois de muitos anos de amizade me deparei com um ponto em que sua preocupação com o campo da Música Popular ganhasse contornos de projeto pessoal: um curso sobre música e engajamento político que ia desde os cantos de resistência dos Maquis franceses até o nosso tempo. Tão logo me contou, dei um jeito de encaixá-lo num curso meu sobre a música de protesto brasileira, realizado no Centro Cultural Aúthos Pagano, em 2012.

A aula de Conrado, guardada para o encerramento da série, foi dedicada a traçar um panorama do cancioneiro revolucionário da América Hispânica e teve como primeiro desafio o de adequar o enorme repertório recolhido ao exíguo tempo de um encontro. Restaram catorze canções espremidas em duas horas, e a grande surpresa veio justamente ali. Acontece que, junto aos esperados Victor Jara, Violeta Parra, Carlos Puebla e Daniel Viglietti (amado por Conrado), havia o infame colombiano Uriel Henao. Não trazia um canto de união popular ou de combate a tiranias, mas o arremedo anti-imperialista "*Prefiero una tumba en Colombia, que una cárcel en Estados Unidos*", feito em apoio ao narcotraficante Pablo Escobar. Era realmente tão infame para mim que já sugeri um corte seco. Conrado não aceitou. A razão disso não ficou clara na época. Inclusive porque, como era de se esperar, ele chegou atropeladamente ao final da aula e mal pôde comentar a canção. A que se devia, então? Tomei como uma excentricidade, uma blague ou até uma reminiscência desesperada de seus tempos de militância. Hoje, não vejo assim. Acho que era uma sóbria denúncia da facilidade com que o capital se apropria das mais caras e belas bandeiras populares. Reforça tal hipótese o fato de um dia ter me dito que nunca lhe ocorreu entrar na chamada música engajada, ainda que a respeitasse. Conrado, que não vacilou em usar sua expertise nas invasões das rádios uruguaias, feitas com os tupamaros, sempre manteve o receio em se aliar à indústria para uma ação política.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 5 | Cantos de resistência
https://youtu.be/WOdXEKee8RE?si=7coKYA6tsT-7w3oY

7 Selo Tacape: uma gravadora no Campo das Vertentes em São João del- Rei[8]

Entre os registros sonoros e documentais encontrados no Fundo Conrado Silva do CDMC/CIDDIC/Unicamp, destacam-se diversos discos do selo Tacape. Apresentamos aqui sua história e o contexto cultural no Campo das Vertentes em São João del-Rei, onde se fixou a gravadora. Não se pode falar do selo Tacape sem mencionar a sua ligação com outra gravadora da América Latina: a Ayui-Tacuabé, projeto criado no ano de 1971 no Uruguai e em atividade até os dias de hoje. Em ambas encontramos o objetivo de registrar conteúdos que não encontravam espaço nas gravadoras comerciais, incluindo a música de compositores contemporâneos da época.

Ainda nessa época, em 1979, com uma equipe formada por Koellreutter, Conrado Silva e sua Irmã, Maria Stella Neves Valle, entre outros, José Maria funda um selo de discos, Tacape, nos moldes do uruguaio Tacuabé, criado em 1971 e dirigido por Coriún Aharonián (Gandelman, 2003).

A editora Tacape era ligada aos cursos latino-americanos de música contemporânea, "criados em uma época muito complicada politicamente e tinham um forte teor ideológico" (Seminário [...], 2021). Estas foram as palavras de Anna Maria Kieffer, uma das fundadoras do selo Tacape, em uma live no Seminário TACAPE, uma Aventura Editorial Latino-Americana, organizado pelo curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) em novembro de 2021. Ao mencionar "época

8 Produzido por Ana Roseli Paes dos Santos e Wilson Rogério dos Santos.

muito complicada", Kieffer se refere à década de 1970, quando se iniciou um processo de resistência democrática em vários países da América Latina, o que marcou suas posições por meio da arte, que, por sua própria gênese, é uma força sensível delatora dos regimes autoritários.

A Tacape foi uma gravadora cooperativa, fundada em 1979 em São João del-Rei, Minas Gerais (MG), com um projeto editorial específico, que assegurou sua produção durante sete anos, visando à documentação da música brasileira e latino-americana dos séculos XVIII e XIX. O objetivo era registrar a música de tradição popular, a música antiga e a música contemporânea brasileira. Ao todo, foram lançados dezoito discos, com processo de distribuição física por correio ou venda direta em uma loja física situada na cidade de São João del-Rei, o Palácio da Música. A equipe que desenvolveu o selo contou com a colaboração de nomes como José Maria Neves, H. J. Koellreutter, Anna Maria Parsons e John Parsons, Conrado Silva, Anna Maria Kieffer e Maria Stella Neves Valle. A gravadora lançou discos em vinil de interesse cultural com forte caráter contra-hegemônico na concepção e curadoria de seu catálogo, com orientação que se dirigia na contramão do *status quo* dominante, cobrindo setores que não despertavam o interesse de grandes gravadoras. O selo articula pesquisa, gravação e edição, organizando seus lançamentos, no que poderíamos definir como três linhas principais:

· Memória Musical – Música brasileira e latino-americana dos séculos XVIII e XIX: nesta linha, encontra-se o patrimônio Sacro Mineiro, com gravações da tradicional Orquestra Ribeiro Bastos, de São João del-Rei, sob regência de José Maria Neves, e o registro de árias e modinhas do século XVIII.

· Música dos Povos; Etnomusicologia: foram sete os discos produzidos nesta linha, que engloba pesquisas e registros sonoros etnográficos, incluindo música das tradições populares, de povos indígenas, de povos quilombolas e música urbana dos séculos XVIII-XIX (modinhas). Muitos discos são coedições com universidades,

como Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Universidade Federal de Goiás (UFG), e resultam de pesquisa de campo ou projetos de difusão.

· Música Nova da América Latina – Música contemporânea erudita da América Latina: a terceira linha de edições do selo Tacape apresenta quatro álbuns, referentes à música contemporânea latino-americana.

A maior parte das gravações do selo Tacape foram feitas por Conrado Silva, que possuía sólida formação em engenharia acústica. Esse trabalho incluía aspectos inovadores, como o acompanhamento *in loco* das gravações; a orientação de posicionamento de microfones e estratégias para conseguir bons resultados técnicos no registro dos áudios, com poucos recursos disponíveis e dificuldades dos locais de gravação, pois as gravações do selo, em sua maior parte, eram realizadas em eventos ao ar livre, a exemplo das Folias de Reis e da música indígena (Imagens 1 e 2), ou em igrejas, como a gravação da série Memória Musical, com sérias restrições relacionadas à acústica e utilização de poucos microfones, geralmente um par de microfones AKG D1200 e eventualmente um par de microfones AKG D310. Posteriormente, os registros sonoros eram editados e mixados no estúdio de Conrado Silva.

Imagem 1 – Disco do selo Tacape: Folia de Reis (T005)

Fonte: (Folia [...], 2023a).

Imagem 2 – Disco do selo Tacape: Música indígena em Goiás (T009)

Fonte: (Fontes [...], 2023b).

Salomea Gandelman, ao homenagear José Maria Neves na sessão de abertura do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-graduação em Música (ANPPOM) de 2003, destacou que os discos da gravadora Tacape são importantes documentos musicológicos que registram, sem retoques, uma realidade musical tal como era praticada. Os álbuns e outros documentos relacionados à gravadora estão preservados no Centro de Referência Musicológica José Maria Neves (CEREM), ligado à Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 6 | Selo Tacape: Uma gravadora no Campo das Vertentes em São João Del-Rey
https://youtu.be/1Isp6eE3JNQ?si=umwD3TcDYJsjbDk_

8 Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea: uma aprendizagem ativa e vivencial[9]

No campo da docência e organização de eventos relacionados à criação musical, Conrado Silva integrou, como docente e membro da equipe de organização, um dos mais importantes

9 Produzido por Eliana Monteiro da Silva e Tato Taborda.

empreendimentos dedicados à música contemporânea na América Latina, os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea (CLAMC), realizados ao longo de quinze edições itinerantes por diferentes países da América Latina, entre 1971 e 1989.

Por um lado, inspirados no modelo dos Cursos de Verão de Darmstadt, na Alemanha, os CLAMC também devem sua existência a outro antecedente menos conhecido: o Centro Latino-americano de Altos Estudios Musicales, do Instituto Torquato Di Tella (CLAEM), em Buenos Aires. Os compositores Coriún Aharonián (Uruguai) e Graciela Paraskevaídis (Argentina), dois dos parceiros de Conrado Silva na equipe de organização dos CLAMC, foram bolsistas do CLAEM nos anos imediatamente anteriores à interrupção de suas atividades em 1971, no contexto da ditadura cívico-militar que então governava a Argentina.

A realização do primeiro CLAMC, em dezembro de 1971, justamente ao final do mesmo ano em que o CLAEM fechou suas portas, marca o sentido de continuidade que um grupo de jovens compositores, responsável por sua organização, leva a cabo, imprimindo ao empreendimento que ali se inaugurava um caráter de ação artístico-política de resistência ao contexto político tenso e adverso, presente em grande parte dos países latino-americanos no início dos anos 1970. O comitê organizador era integrado, além de Conrado Silva, Coriún Aharonián e Graciela Paraskevaídis, pelo compositor e musicólogo brasileiro José Maria Neves, sendo Conrado o principal responsável pelas oficinas de eletroacústica e pelas traduções dos professores europeus, dada a sua fluência em alemão, francês e inglês. As personalidades dos membros do comitê organizador eram altamente complementares, com Conrado sempre atuando como um eixo de equilíbrio e temperança em meio a discussões apaixonadas sobre as disparidades nas relações entre sul e norte, e sempre proativo na proposição de práticas didáticas, estéticas e tecnológicas que fossem alternativas aos modelos hegemônicos do Norte.

Os cursos aconteciam normalmente em pequenas localidades, afastadas dos grandes centros de países como a Argentina, o

Uruguai, o Brasil, a Bolívia, a Venezuela e a República Dominicana. Cada nova edição reunia docentes europeus, norte-americanos e latino-americanos de grande expressão e estudantes de diferentes países latino-americanos, em jornadas de muita intensidade que se desenvolviam ao longo de duas semanas, com oficinas e atividades práticas pela manhã, seminários à tarde e concertos à noite, sempre seguidos de debates acalorados, que prosseguiam em mesas de bar até a madrugada.

No espírito de militância e solidariedade que caracterizava os CLAMC, os docentes convidados atuavam sem qualquer remuneração, com a vinda custeada pelas instituições culturais de seus respectivos países. Entre os convidados, compositores expoentes da cena contemporânea do Hemisfério Norte – como Luigi Nono (Itália), Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann (Alemanha), Gordon Mumma (EUA) e Micheline Saint-Marcoux (Canadá) – e da América Latina – como Violeta Hemsy de Gainza, Mariano Etkin, Oscar Bazán (Argentina) e Jacqueline Nova (Colômbia) – interagindo com estudantes de todo o continente Latino-Americano. Nesse sentido, talvez um dos efeitos mais significativos que os CLAMC produziram, ao longo de suas quase duas décadas de existência, foi o de aproximar e estreitar relações pessoais e artísticas entre um grande número de jovens criadores do continente, que dificilmente teriam tido o privilégio desse encontro sem a existência desses polos de aglutinação ético-estéticos-políticos, renovados periodicamente a cada nova edição em diferentes contextos culturais e geográficos. Assim, fomentou-se nesses jovens um crescente sentimento de gratidão e responsabilidade em relação à continuidade de um evento tão significativo em suas respectivas formações, como se constata no relato do compositor chileno Eduardo Cáceres (1989, p. 76, tradução nossa):

> Entre os inúmeros encontros cheios de amizade e fraternidade latino-americana que pude ter com compositores, musicólogos e intérpretes do Brasil durante a realização dos cursos, gostaria de mencionar um ocorrido

> em 1986, na casa de campo de Tato Taborda Jr., entre o coaxar dos sapos, o voo dos vagalumes e uma infinidade de insetos tropicais, do qual também participaram Cergio Prudencio (Bolívia) e quem escreve estas linhas. Entre os muitos temas abordados, retornávamos com insistência a um em especial, sobre o qual todos concordávamos: "Os cursos latino-americanos, em um futuro não muito distante, devem continuar" – e essa responsabilidade, de alguma forma, nos comprometia.

Esse compromisso era visto por Conrado Silva como a cristalização de um projeto ligado à ideia de Pátria Grande. Em entrevista à pesquisadora Eliana Monteiro da Silva, concedida em 2013, ele contou que,

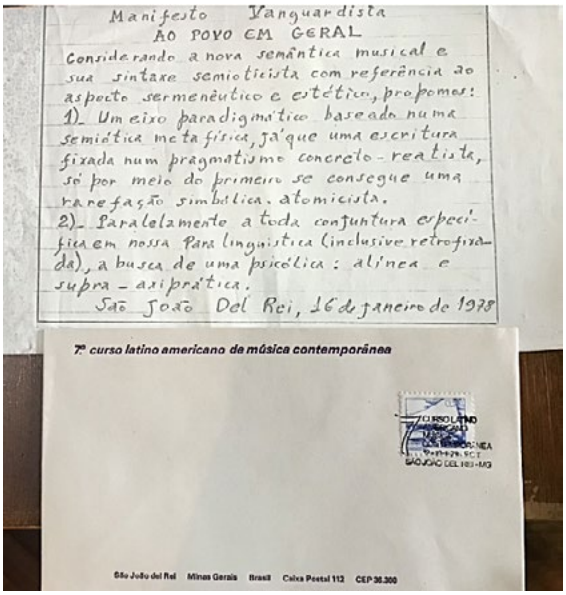
> [...] os Cursos não eram exatamente politicamente engajados, mas sim vinculados à ideia de Pátria Grande. Eram convidados pessoas e professores jovens conhecidos em intercâmbios. Depois dos recitais, havia sempre discussão. Era uma forma militante de pensar a América Latina (Conrado Silva, entrevista concedida em 15 jan. 2013).

Na opinião do compositor, o Brasil ficava "de lado nessa coisa de América Latina. Na Educação Musical este intercâmbio flui melhor, pela presença da Violeta Gainza – que não dá para ignorar" (Conrado Silva, entrevista concedida em 15 jan. 2013). Em relação a outros eventos voltados a um fazer musical inovador – como os Festivais de Música Nova, criados pelo brasileiro Gilberto Mendes –, ele relatou: "Os Festivais de Música Nova eram para mostrar a música contemporânea. Não eram educativos. Os CLAMC eram educativos: para aprender a compor, a ensinar, conhecer musicologia etc." (Conrado Silva, entrevista concedida em 15 jan. 2013). Perguntado sobre o que teria motivado o fim dos cursos,

ele disse: “Começaram a dizer que queríamos nos perpetuar na organização. Mas, na verdade, não houve quem tivesse força para continuar. Eu e a Graciela éramos arianos, os outros dois eram leoninos. Isso foi importante...” (Conrado Silva, entrevista concedida em 15 jan. 2013).

A Imagem 3 mostra a valorização da música vanguardista no contexto dos CLAMC, por meio do manifesto lançado na sétima edição, em 1978:

Imagem 3 – Manifesto Vanguardista lançado no CLAMC VII, 1978 (FAAP)



Fonte: Documento fotografado por Eliana Monteiro da Silva em 14 nov. 2022, em visita à Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis (FAAP), em Montevidéu (UY), a convite de sua presidenta, Nairi Aharonián.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 7 | Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea
https://youtu.be/dHSAqNbO44A?si=EKITUyqW7LsiHljr

9 A trajetória de Conrado Silva na UnB[10]

Em 1962, foi criada a UnB, idealizada por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, com o projeto de ser uma universidade moderna e interdisciplinar, rompendo com o modelo tradicional de ensino superior brasileiro. O Departamento de Música nasceu nesse contexto experimental, inicialmente como parte do Instituto Central de Artes (ICA), que reunia Música, Artes Visuais, Teatro e Arquitetura, e propunha uma formação artística integrada. A proposta inicial inspirava-se em modelos norte-americanos e europeus, valorizando criação contemporânea, pesquisa, improvisação e forte ênfase em música nova, contrapondo-se aos currículos conservatoriais tradicionais vigentes no país.

Conrado Silva se integrou à UnB em 1969, agregando-se à equipe de professores compositores Nicolau Kokron, Fernando Cerqueira, Rinaldo Rossi e Emílio Terraza. Nesse contexto, foi idealizada e criada a metodologia Oficina Básica de Música por Conrado Silva, Nicolau Kokron e Emílio Terraza, que logo passou a ser utilizada em suas aulas. Também nesse período, destaca-se a atuação de Conrado Silva na formação de grupos nos quais agregava seus alunos, como o Grupo Catharsis (Kolody, 2014), e seu envolvimento com a música integrada a outras artes. Em 1976, Conrado Silva foi demitido da UnB pela ditadura, mudou-se para São Paulo e lecionou na UNESP e na Faculdade Santa Marcelina, onde montou um estúdio de eletroacústica (Tavares, 2014).

No período de sua reintegração à UnB, de 1992 a 2010, Conrado Silva despertou o imaginário e a maneira de perceber a música e o mundo à sua volta entre os estudantes do Departamento de Música e de outros cursos. Logo no início do curso, os estudantes já participavam das disciplinas Oficina Básica de Música (OBM) e Acústica Musical ministradas por Conrado Silva. Na OBM, era experimentado o lado inventivo do educador, mergulhando no ambiente da criação musical coletiva, em contato com sonoridades não convencionais. No final do semestre, após planejamentos em

10 Produzido por Ana Lúcia Fontenele.

forma de partitura gráfica, essas composições eram apresentadas. Eram sempre surpreendentes, insólitas, todos descobriram novas possibilidades sonoras nunca imaginadas antes em uma composição. Na disciplina Acústica Musical, Conrado nos presenteava com a sua pausada, serena e sensível narração do Solfejo dos Objetos Sonoros, de Pierre Schaeffer, seguida dos exemplos sonoros originais. Os estudantes ainda recebiam a tarefa de construir instrumentos, por exemplo, flautas de bambu, com medidas exatas, e tinham a oportunidade de adquirir boas noções de acústica ambiental por meio do seu livro de acústica arquitetônica.

Conrado organizava atividades criativas com os estudantes, como em 1997, quando foi executada no Anfiteatro 9 da UnB a "Música para 10 rádios portáteis", de sua autoria, a primeira obra latino-americana composta em 1964 com um computador (Kolody, 2014). Sempre atraído por práticas experimentais, Conrado atuou por diversas vezes em performance arte em parcerias com estudantes da UnB: *Apocalipse de Performances I e II* (2001); o *Gênese de Performances* (2002), o *Êxodos de Performances* (2003), fazendo parte do projeto "Tubo de Ensaios" (Kelly, 2018). Conrado permaneceu nesse projeto até 2010, quando se aposentou da UnB e voltou a residir em São Paulo.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 8 | A atuação de Conrado Silva na UnB
https://youtu.be/Ex5Q1dBful8?si=S2psU2M7TglHsDYT

10 Poesia kõˈkɾɛ.tɐ, musique kɔ̃ˈkʁɛt[11]

Conrado Silva, em 1968, começa seu texto "O Caminho para o Nada" imaginando a origem da música como o momento em que "o homem gritou pela primeira vez" (Silva, 1971, p. 221) e, tendo ficado "seguramente estupefato com o som resultante" (Silva, 1971,

11 Produzido por Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira.

p. 221), há de lhe ter ocorrido "jogar com sua voz e com os utensílios capazes de produzir som que tivesse à mão" (Silva, 1971, p. 221). O trecho é riquíssimo e, dele, se depreende que, na imaginação do compositor, a origem da música estaria, primeiro, em uma tomada de consciência, por parte do homem, da capacidade de seu corpo – fosse por si mesmo (com sua voz), fosse por efeito de sua ação sobre outros corpos (com suas mãos) – atuar sobre a face sonora do mundo; segundo, em um interesse (Ferreira Gullar talvez chamasse de espanto o que Conrado chamou de estupefação) do homem pelo próprio som e suas qualidades; e, finalmente, na exploração e no jogo com as qualidades empíricas e as diferenças dos sons do mundo e dos corpos do mundo em função dos sons que eles possam produzir. Essa maneira como Conrado imagina a origem da música não é, de modo algum, casual.

Ao menos na música europeia, os quase 2.500 anos que transcorrem de Pitágoras a Schoenberg e Webern envolvem – com a proposição e refinamento de seus sistemas de afinação (isto é, suas segmentações do *continuum* frequencial), com o estabelecimento de suas escalas e as codificações de seus modos, com suas classificações intervalares, com sua teoria harmônica progressivamente mais complexa – uma intensa, dinâmica e cumulativa elaboração de uma determinada dimensão do fenômeno sonoro: o que chamamos de alturas (ou notas, uma vez elaborado um sistema para sua notação). Do cantochão à música dodecafônica, sons sem altura definida (aqueles do bumbo ou do prato, por exemplo) participaram apenas perifericamente da música europeia e de suas colônias; e, quanto aos sons de altura definida, suas múltiplas outras qualidades sensíveis (seus ataques, envelopes, rugosidades etc.), ainda que necessariamente implicadas na prática musical e ocasionalmente elaboradas com grande grau de sofisticação – nos pianismos de Chopin, ou nas orquestrações de Mahler, por exemplo –, foram subordinadas a um discurso musical centrado sobretudo nas dimensões relacionais das alturas: a melodia, o contraponto, a harmonia.

Entre as décadas de 1910 e 1950, contudo, a princípio isoladamente e, aos poucos, formando um importante coro, diversos espécimes de *H. sapiens* passaram a berrar a emancipação dos sons sem altura definida e, sobretudo, das múltiplas qualidades sensíveis do sonoro – e, uma vez mais estupefatos com a concretude do som, passaram a jogar com o que tivessem à mão. Não se tratava mais apenas de pedras e galhos para percutir ou de ossos de urso furados para soprar, mas das máquinas de ruídos (os *intonarumori*) de L. Russolo; do piano, a ter, nas palavras de Conrado Silva (1971, p. 1), as cordas de seu interior "rasgadas com os dedos" por Henry Cowell (em *Aeolian Harp*, de 1923, e, mais radicalmente, *The Banshee*, de 1925), ou preparadas por John Cage com "objetos que transformam totalmente a natureza do som" (Silva, 1971, p. 1); dos gravadores e das fitas magnéticas, com os quais Pierre Schaeffer e seus colegas de estúdio puderam produzir música gravando, recortando, transformando e editando os sons do mundo; dos "geradores de ondas senoidais, geradores de pulsos, de ondas quadradas, de ruído branco, filtros, etc." (Silva, 1971, p. 2), com os quais os compositores ligados ao Estúdio de Colônia (entre eles, K. Stockhausen) puderam, na década de 1950, sintetizar individualmente os próprios sons de suas obras.

É em meio a esse coro de músicos da concretude do som3F[12] que discernimos a potente voz de Conrado Silva. A potência dessa voz, aliás, em boa medida se deve à sua deliberada abertura a ser permeada por outras vozes. Quem, em 1977, entrasse na sala em São Paulo em que o Núcleo Música Nova ensaiava *Polaris*, encontraria não simplesmente um conjunto de instrumentistas a executar a obra de um compositor, mas um intenso e humano processo de troca, em que Conrado orientava os músicos – Anna Maria Kieffer (voz), Beatriz Roman (piano), Gil Jardim (flauta), Edelton Gloeden (violão) e José Augusto Mannis (contrabaixo), alguns dos quais estudantes de Conrado, à época, no Instituto de Artes da Unesp – em

12 Façamos aqui um breve esclarecimento: é à prática iniciada por Schaeffer, de compor a partir de sons gravados, que historicamente se aplica o termo *musique concrète*; em oposição, a prática iniciada no Estúdio de Colônia, de síntese sonora, é normalmente designada *Elektronische Musik*. Ambas, contudo – e também as músicas instrumentais de Cowell, Cage ou Lachenmann –, tomam o som, em sua concretude (em oposição às dimensões relacionais das alturas), como o material central de suas criações, ou, nas palavras de Conrado Silva (1985, p. 108), "trabalha[m] diretamente com o som e não com notas", do que decorre o que Conrado denomina – e enfatiza pelo grifo – sua "característica *concreta*".

um processo de exploração instrumental, improvisação, escuta e construção coletiva. Por isso mesmo, nesse processo, a obra se formava por meio do imaginário sonoro e do gestual trazidos por cada um, como uma composição não só de sons, mas feita dos próprios universos sonoros daqueles músicos, convidados a se encontrar e conciliar em uma mesma música.

Em depoimento, conta-nos José Augusto Mannis que essa orientação de um processo coletivo de criação, por parte de Conrado Silva, tinha por cerne uma educação da escuta. Lembrando-se de uma passagem particularmente intensa de *Polaris*, em que, como em *The Banshee*, de Cowell, proliferam sons de cordas raspadas, relata-nos José Augusto Mannis como a formação dessa passagem se dera por um sensível e fino jogo entre os músicos, em que, tendo havido uma convergência em torno de sons de atrito, as pequenas variações na exploração gestual e sonora de cada um – as raspagens das cordas do piano e do violão, ou as arcadas com excesso de pressão [écrasé] do contrabaixo – implicavam imediatamente uma modulação dos gestos e sonoridades dos demais, em um balanço gestual, um processo constante de retroalimentação que, depois que se punha a funcionar, já não parava.

Composta um ano antes, em 1976, a música incidental para a encenação em São Paulo de *Equus* – peça teatral de Peter Shaffer, com direção de Celso Nunes – seria, nas palavras do próprio Conrado Silva (1989), em programa de rádio, "música eletroacústica, mas com características muito especiais [...]: em vez de utilizar sons eletrônicos, utilizo a voz, mas eu faço [com] que essa voz pareça eletrônica". Na música, interpretada pelos próprios atores em cena (entre eles, Paulo Autran e Sonia Guedes), a voz é, de fato, tratada como um sintetizador. Durante longos trechos, os atores permanecem sobre uma única nota, em uníssono, mas, ao modularem as vogais e os sons nasais com que entoam esse canto ("/i/→/e/→/ɛ/→/a/→/ɔ/→/u/→/m/") – isto é, ao modularem o espaço de ressonância de suas cavidades orais e nasais –, levam-nos a ouvir a sucessão dos formantes dessas muitas vogais, proporcionando ao ouvinte uma viagem pelo conteúdo espectral da voz humana.

Em outras passagens, a exploração sonora, com a voz dos atores, se dirige aos assovios, às expirações e às consoantes fricativas, os quais, deslocados de seus contextos usuais, nos permitem ouvir a ampla gama de sibilâncias da voz humana, nas sucessivas filtragens de ruído branco em que consistem esses sons tão ko.**hi**ˈke(ɪ̯).ɾu**s**, tão ko.t͡ʃi.d͡ʒiˈẽ.nu**s**. Em uma peça de temática psicanalítica, em que a obsessão erótico-religiosa de um adolescente por cavalos é investigada por meio de seus diálogos com um psiquiatra, não estaria também a música de Conrado a investigar e a trazer para o proscênio, no plano que lhe é próprio, algo de nossa inconsciência – isto é, os sons de nosso animalesco trato vocal, habitualmente escondidos sob as máscaras dos significados intencionais e convencionados de nossos discursos?

Como fica imediatamente claro em seu catálogo de obras – se para isso não bastar a notável abrangência de sua atuação –, Conrado, em seu prolífico fazer musical, estabeleceu pontes entre a música e diversas outras formas de arte: para além de *Equus*, fez música para outras dez peças teatrais e cinco espetáculos de dança, trilhas para filmes (entre documentários e curtas-metragens), criou música incidental para instalações, *happenings* e exposições de fotos, tapeçarias e esculturas (1984), além de ter composto a música para os eventos de abertura das Bienais Internacionais de São Paulo de 1983 e 1985.

No âmbito da poesia e da literatura, Conrado parece ter se interessado especialmente pela poesia dos irmãos Campos, tendo composto duas obras inspiradas nas *galáxias* (publicadas em 1984, mas escritas entre 1963 e 1976), de Haroldo Campos (2004): a ópera *Espaços habitados* (1983-1994) e a peça eletroacústica *galáxias II*, de 1991. Chamadas por Caetano Veloso, em 1970, de "proesia", as *galáxias* quase seguem a diagramação e a tipografia de um livro comum, diferindo, nisto, das elaboradas composições visuais que costumam caracterizar a poesia concreta. Na opção radical pela eliminação de qualquer pontuação e pela adoção exclusiva de letras minúsculas, contudo, Haroldo afrouxa as amarras da sintaxe, que subordinam as palavras umas às outras e circunscrevem suas

acepções: na galáxia das palavras, gravitando umas em torno das outras em função de suas próprias massas (sonoras, visuais, semânticas), seus múltiplos e difusos sentidos são emancipados e proliferam. Há, para além do fonema, para além do grafema, para além do tipo e da diagramação, uma concretude da própria experiência da palavra láctea, da página-noite, do livromundo:

> [...] por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas [...] e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem [...] (Campos, 2004).

Conta Conrado, já em 1994, que a ideia da ópera se dera em 1983, com a decisão, junto a Anna Maria Kieffer, de "fazer um trabalho para cantora e sons eletrônicos, utilizando diferentes possibilidades do uso da voz, incluindo sua transformação em tempo real, por meio de processadores digitais, controlados por sequenciador" (Silva, 1994). A primeira concepção da ópera se dera com base em uma "viagem onírica" de Anna, um *rêve* éveillé, por uma série de espaços: "espaços lúdicos, que traduziam a alegria de viver. Espaços mágicos, onde entidades celebravam rituais secretos... até a entrada no sistema circulatório de um ser gigante" (Silva, 1994). Quando, no ano seguinte, foram publicadas as *galáxias*, esse "livro de viagem", o entusiasmo com a "coincidência de processos [...] nos levou a desenvolver o trabalho anterior" (Silva, 1994), incorporando os cantos polissêmicos e polissonoros de Haroldo para conceber, com base nestes, ainda outros espaços; e convidando ao processo criativo a artista visual Carmela Gross, que realizou vídeos que interagissem visualmente com a cena, de modo que a sensibilidade dos quatro convergisse em um rico

trabalho multimidiático – ou, nas palavras de Haroldo, em uma "fascinante pluriópera", "caleidoscopia a um só tempo dédalodiária e onirocósmica" (Campos, 1994).

Do sonho às mãos, do canto ao cosmos. Em *Espaço dos mistérios* (1994), sétimo movimento dessa pluriópera, a voz de Anna, atravessada pela voz de Conrado, atravessada pela voz de Haroldo, atravessada pela cantilena búdica de sutras e o coro humano dos gozos e lamentações, "se multiplica", com os processadores de Conrado, que assim o diz, "em mil faces superpostas", como o sonho (entre Anna, Haroldo, Coralina, Gôngula, quem o sonhou?):

> dentro de uma romã gigantúrgida recheada de pevides seminais e patamares que se abrem em patamares de parques e jardins suspensos de jardins não o texto mas o gesto que o textura o entretexto onde os jardins se suspendem dos jardins e a curva do patamar responde a uma curva de patamar jamais devorado ele devora mesmo o que não se devora (Campos, 2004).

Não nos resta senão convidar o leitor a ouviver as vozes das vozes de Conrado.

Canal IdEA/Unicamp YouTube – Podcasts – Conrado Silva: A escuta da música nova

Conrado Silva | Episódio 9 | Poesia Concreta – Música Concreta
https://youtu.be/cPyKMP-6MKw?si=xfnCIK-neCyZ2WDW

11 Conclusão[13]

Diante dos caminhos e atalhos abertos por esse singular artista, podemos reafirmar que os principais achados e as ideias centrais de sua trajetória foram expostos e refletidos neste ensaio pelas autoras e autores que estudaram sua obra e acompanharam sua

13 Produzida por José Augusto Mannis, Janete El Haouli e Marta de Oliveira Fonterrada.

trajetória. Conrado Silva está presente em nossos pensamentos, ações e atitudes tanto no campo artístico como pessoal. Conrado Silva instituiu um paradigma inovador que reconfigurou práticas, linguagens e instituições: integrou arte, ciência e tecnologia ao tomar a acústica como matriz de criação e de projeto; expandiu a composição para processos coletivos e situados (CLAMC, Núcleo Música Nova), convertendo oficinas em laboratórios de invenção e escuta crítica; descentralizou e democratizou a educação musical com a OBM e metodologias de aprendizagem ativa; renovou técnicas de captação, edição e espacialização ao transformar limitações técnicas em poética sonora; articulou curadoria, memória e etnografia no selo cooperativo Tacape, contra-hegemônico e de alcance latino-americano; e, sobretudo, instituiu uma ética da escuta e da alteridade – ouvir o outro, o ambiente e o inaudito – que reposicionou o *modus operandi* de músicos, educadores, engenheiros de som e agentes culturais.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AHARONIÁN, Coriún. La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos. **Lulú**, Buenos Aires, n. 3, abr. 1992.

CÁCERES, Eduardo. Los cursos latinoamericanos de música contemporánea. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 43, n. 172, p. 46-84, 1989. Disponível em: https://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737. Acesso em: 14 out. 2025.

CAMPOS, Haroldo. Encarte de disco. *In*: ESPAÇOS habitados. Compositor: Conrado Silva. Campinas: Conrado Silva, 1994. 1 CD (67 min 50 s).

CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CONRADO Silva: a escuta da música nova. [Locução de]: José Augusto Mannis, Marta Fonterrada, Janete El Haouli. Campinas: Grupo de Estudos do Som e Processos Criativos (GESom), 9 fev. 2026. *Podcast*. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLG0JZeYQveW1f-f9WJ8jI-s0f6Sl4JLnW. Acesso em: 26 maio 2026.

ESPAÇO dos mistérios. Intérprete: Anna M. Kieffer. Compositor: Conrado Silva. *In*: ESPAÇOS habitados. Compositor: Conrado Silva. Campinas: Conrado Silva, 1994. 1 CD (67 min 50 s). Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Zc4TkRMHSw_31S4vNY7d5h5vGiw0PbMk/view?usp=drive_link. Acesso em: 28 maio. 2026.

FOLIA de Reis no Rio de Janeiro. *In*: SONS das vertentes – Programa de Extensão da UFSJ. Tacape. [*S. l.*]: UFSJ, 2023a. Disponível em: https://www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/folia-de-reis-no-rio-de-janeiro. Acesso em: 27 maio 2026.

FONTES culturais da música em Goiás 1 – Música Indígena. *In*: SONS das vertentes – Programa de Extensão da UFSJ. Tacape. [*S. l.*]: UFSJ, 2023b. Disponível em: https://www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/fontes-culturais-da-m%C3%BAsica-em-goi%C3%A1s-1---m%C3%BAsica-ind%C3%ADgena. Acesso em: 27 maio 2026.

GANDELMAN, Salomea. Homenagem a José Maria Neves – Sessão de abertura da ANPPOM (18 de agosto de 2003). **Opus**, v. 9, p. 7-20, 2003. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/83/65. Acesso em: 13 out. 2025.

GUERRA, Anselmo. Conrado Silva (1940-2014): um legado para a música eletroacústica brasileira. **Música Hodie**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 224-227, 2014a. DOI: https://doi.org/10.5216/mh.v14i1.33022. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/33022. Acesso em: 2 jun. 2026.

GUERRA, Anselmo. Conrado Silva: 1988, o ano da eletroacústica no Festival Música Nova. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 82-86, 2014b. DOI: https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.2.464 . Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/464. Acesso em: 30 maio 2026.

KELLY, Brenda Oliveira (org.). Tubo de Ensaios 2017 – Direito à Cidade. **Revista do Projeto Experimental de Arte e Performance**, Brasília, v. 1, n. 1, 2018.

KOLODY, Eduardo. Conrado Silva e seu primeiro momento na Universidade de Brasília. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 87-96, 2014. DOI: https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.2.465. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/465. Acesso em: 2 jun. 2026.

SEMINÁRIO: TACAPE, uma Aventura Editorial Latino-Americana (com Anna Maria Kieffer e Guanduo). [*S. l.: s. n.*], 2021. 1 vídeo (133 min). Publicado pelo canal Unila Música. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DmXAakE5Tc4. Acesso em: 1 jun. 2026.

SILVA, Conrado. **Análise acústica de auditórios musicais depois de construídos**. 2010. 115 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/6024. Acesso em: 26 maio 2026.

SILVA, Conrado. Debate e entrevista com Conrado Silva. Entrevistadores: Dirce Ceribelli, Lorenzo Mammì e Jorge Poulsen. Mediador: Rodolfo Coelho de Souza. São Paulo: Rádio Cultura FM, 1989. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/13TUPLPc7RMLNp9bMPWTsRqvYQ8qrJg. Acesso em: 8 jun. 2026.

SILVA, Conrado. Encarte de disco. *In*: ESPAÇOS habitados. Compositor: Conrado Silva. Campinas: Conrado Silva, 1994. 1 CD (67 min 50 s).

SILVA, Conrado. Música eletroacústica na América Latina. **ART 013 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**, Salvador, p. 105-115, 1985.

SILVA, Conrado. O caminho para o nada. **Revista Arte e Arquitetura**, Brasília, v. 1, 1971.

SILVA, Conrado. Oficina de música. **Arte**, São Paulo, n. 6, p. 12-15, 1983.

SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho de. Uma memória viva de Conrado Silva. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 1-3, 2014. DOI: https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.1.440. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/440. Acesso em: 2 jun. 2026.

TAVARES, Ádila. Comunidade lamenta a morte de Conrado Silva de Marco. **UnB Notícia**s, Brasília, 8 jan. 2014. Disponível em: https://noticias.unb.br/39-homenagem/3773-comunidade-lamenta-a-morte-de-conrado-silva-de-marco. Acesso em: 17 out. 2025.

Agradecimentos

A todas as pessoas e a todas as instâncias que apoiaram e se mobilizaram para tornar possíveis o tratamento da documentação processada e a realização dos *podcasts* integrando este trabalho.

Roteiro, produção, locução e realização: José Augusto Mannis, Marta Fonterrada e Janete El Haouli.

Gravação, edição, montagem, mixagem e masterização: José Augusto Mannis, Paulo Assis e Igor Abdo Aguiar.

Documentação: Fundo Conrado Silva – CDMC (CIDDIC/Unicamp).

Digitalização: Laboratório de Acústica e Artes Sonoras (LASom).

Realização: Grupo de Estudos do Som e Processos Criativos (GESom) e Instituto de Estudos Avançados da Unicamp (IdEA).

Patrocínio: Programa Santander Universidades.

Promoção: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Contribuição de autoria

José Augusto Mannis, Janete El Haouli e Marta de Oliveira Fonterrada: concepção geral do ensaio, coordenação editorial e organização do projeto.

Rodolfo Coelho de Souza: seção sobre acústica arquitetônica e engenharia acústica.

Anselmo Guerra: seção sobre música eletroacústica, pedagogia e Núcleo Música Nova.

Ivan Eiji Simurra: seção sobre arte, ciência e resistência.

Ajítenà Marco Scarassatti, Murilo Alves Pereira e Marta Fonterrada: seção sobre oficinas de música.

André Domingues: seção sobre música engajada e resistência.

Ana Roseli Paes dos Santos e Wilson Rogério dos Santos: seção sobre o selo Tacape.

Eliana Monteiro da Silva e Tato Taborda: seção sobre os Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea.

Ana Lúcia Fontenele: seção sobre a trajetória de Conrado Silva na UnB.

Francisco Zmekhol: seção sobre poesia concreta, música concreta e multimidialidade.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos da UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores e não representam necessariamente a opinião dos editores ou da universidade.